

PRESENTACIÓN DEL LIBRO  
*VOLVER AL MUNDO*  
DE JOSÉ ÁNGEL GONZÁLEZ SAINZ

Por JOSÉ MARÍA VAZ DE SOTO

Señoras y señores:

Esta novela es al mismo tiempo *testimonio* y *poema*, para decirlo en términos de Gonzalo Sobejano. Según este profesor de la universidad de Nueva York, uno de los más conspicuos conocedores de nuestra novela contemporánea, los autores de *La colmena* y *El Jarama*, querían visiblemente *atestiguar*, mientras que el autor de *Saúl ante Samuel* no es ya que no quiera atestiguar: es que quiere *no atestiguar*. ¿De cual de estas novelas está más cerca este *Volver al mundo* de José Ángel González Sainz, de novelas testimonio como las de Cela y Sánchez Ferlosio o de novelas poema como la obra maestra de Juan Benet?

Lo primero que advertimos es que, como testimonio, puede resultar un poco abstracto: el escenario de la acción es fundamentalmente un pueblo de montaña que funciona más como conjunto de símbolos que como referente realista, y la mayoría de los personajes tienen algo de fantasmas ubicuos. En cambio, como poema, está lleno de sugerencias, que se potencian con su reiteración. Conforme vamos avanzando en la lectura, los referentes concretos van quedando así en un segundo plano, y las connotaciones más o menos simbólicas van creciendo y trenzándose, de modo que al acabar la novela nos queda la impresión de haber leído un largo e intenso poema en prosa, lo que nos permite suscribir, con el mismo Sobejano, que la mejor novela poemática es siempre un testimonio y la mejor novela testimonial es siempre un poema.

Los personajes de *Volver al mundo*, como el mismo título lo insinúa, se han alejado de él hacia un horizonte de utopía libertaria por medio de un lenguaje manipulado y engañoso y bajo la influencia de un poeta que quiere transformar la realidad, hacer poesía con la vida; y luego, al derrumbarse la utopía, se sienten en el vacío, abocados a intentar la imposible vuelta atrás, el regreso a un mundo destruido, al ritmo solemne de la naturaleza representada por el pueblo y la montaña, que simbolizan lo perenne, lo verdadero. Y, tras el fracaso, se ven inexorablemente abocados a la tragedia, de la que el ciego Julián, ya en las últimas páginas, nos da la versión definitiva, de claves bíblicas y freudianas.

La novela se plantea como una indagación y concluye como un desengaño. La indagación es de Bertha, acerca de Miguel, su compañero sentimental, y de su supuesto suicidio, de su muerte en extrañas circunstancias, y el desengaño es general o, digamos, generacional, de un grupo de personajes que fueron jóvenes no en el presente narrativo, sino en el tiempo evocado, primeros años 70, y que se comprometieron hasta el crimen para “cambiar el mundo”. La obra plantea, en esencia, la dificultad del regreso, de esa vuelta a la realidad de siempre, simbolizado por ese pueblo de piedra y ese perfil nítido de la montaña, con el ariete magnífico de la Calvilla y otros nombres, no sé si geográficamente auténticos o inventados, como la Cebollera o la sierra de la Carcaña, encuadrados en otros que sí están, con seguridad, en el mapa, como Piqueras, Aranda o La Rioja, lo que sitúa el principal escenario, no sé con qué grado de exactitud, en las tierras altas de Soria, no lejos de aquellas “cárdenas roquedas” y “calvas sierras” que cantó Antonio Machado.

Casi al mismo tiempo que esta novela releía yo, en los últimos días de septiembre, el ensayo de Ortega sobre Stendhal que acaba de aparecer como prólogo a la nueva edición de *De l'amour* en Alianza Editorial. Establece allí Ortega una distinción que en gran parte suscribo entre el modo de razonar de un filósofo y el de un novelista, del que una buena ilustración son sin duda las 640 páginas de esta novela.

Stendhal “cuenta siempre —nos asegura Ortega—, hasta cuando define, razona y teoriza”. “Para mi gusto —añade

con su particular énfasis—, es el mejor narrador que existe, el archinarrador ante el Altísimo”. Pero los narradores piensan siempre pro o contra, según Ortega; aman y odian en conceptos. Por eso —continúa— sus doctrinas son muchas, mientras que el filósofo unifica sus ideas en una sola teoría. A continuación echa por tierra Ortega la famosa teoría de Stendhal del amor como “cristalización” y expone su propia teoría, con un estilo mucho más filosófico sin duda que el del gran novelista, pero, para mí, con resultados mucho menos convincentes. Quizá sea que a algunos nos convencen más las pequeñas teorías de los novelistas que las grandes teorías de los filósofos. Y así me pasa también, salvadas las distancias, con esta ambiciosa novela de González Sainz, a la que por otra parte sí la veo atravesada de punta a punta por una convicción que sirve de eje y de leitmotiv a la historia: el desengaño de los sueños utópicos.

No necesito aclarar que este desengaño no tiene gran cosa que ver con el desengaño barroco, pues aquél era desengaño de este mundo, y éste de González Sainz es desengaño del otro, y no me refiero tanto a un posible más allá de la vida, descartado ya de entrada a estas alturas del curso, como a un más allá en los confines de este mundo sublunar. *El paraíso en la otra esquina* ha titulado Vargas Llosa la última de sus novelas. Pues bien, aquí estamos ya de vuelta de todas las esquinas. “Tras tanto acá y allá yendo y viniendo”, como escribió el clásico, no hay paraíso que valga, ni en el otro mundo ni en éste, ni perdido ni futuro, y el opio del pueblo nos parece ahora que se halla más bien en ese lenguaje utópico de los que se pretenden poetas del pueblo.

He dicho “opio del pueblo”, pero en la novela no se menciona a Marx, y sí, en varias ocasiones, a Bakunin: los personajes son jóvenes anarquistas de los primeros años setenta que pretender introducir una cuña libertaria “en una de las dos organizaciones armadas del norte que se disputaban el protagonismo aquellos años”. ¿La ETA? ¿El GRAPO? “La más espontánea y asamblearia”, es lo más que nos aclara el narrador. Todo queda, pues, en esa vaga penumbra, no de una novela de ideas, como se ha dicho en alguna reseña crítica, sino más bien, como veni-

mos indicando, de una novela poética y llena de símbolos de los que Carlos Bousoño ha llamado *biséminos*.

He dicho que no se menciona a Marx en todo el texto; tampoco se menciona a Nietzsche, aunque sí se habla, especialmente en el largo parlamento final de Ruiz de Pablo (el personaje que pretende hacer poesía de la realidad al precio de la sangre), de "moralina", de la muerte de Dios, de "ese Dios de la moralidad", de la voluntad de poder. En la confrontación última con Miguel, repite Ruiz de Pablo varias veces, como un eco o consecuencia del "Dios ha muerto" nietzscheano, que "el viejo hombre moral ha muerto" y que "no queda más verdad ni valor que la fuerza de quien establece el valor". Y eso es lo que este turbio personaje pretende y propone al grupo de jóvenes amigos: "ser como dioses y no como pordioseros". Pero ellos, Miguel, Julio, Gregorio, retrocedieron, según él, atemorizados, queriendo volver "al mundo en el que colocasteis vuestros valores de buenos chicos de papá y mamá". Son para él "pobres hombres morales", sin valor. Su tono, con acentos del Zaratus-tra nietzscheano, nos remite en este largo parlamento final también a Dostoievski, a personajes como Iván Karamázov y Ras-kólnikof, el protagonista de *Crimen y castigo*, convencido también, nietzscheanamente *avant la lettre*, de que "si nada es verdad, todo es lícito".

Desde el punto de vista formal y estructural, *Volver al mundo* es una novela de voces. Y de puntos de vista subjetivos. Son los propios personajes los que cuentan la historia. Primero coge la palabra el "viejo Anastasio" y nos vamos enterando de la muerte de Miguel, de la llegada al pueblo de Bertha, su compañera sentimental, y de sus otros amigos, de la transformación de Gregorio El Biércoles, sin acabar nunca de informarnos de principio a fin de ninguna de esas historias que se entrelazan e imbrican; luego sigue hablando Bertha, y, a continuación, Julio; de nuevo Bertha; Mercedes (la mujer de Julio); otra vez Julio, otra vez Anastasio... Y también un narrador más o menos omnisciente, e incluso Miguel, ya difunto, cuyas palabras se oyen en citas de Anastasio o de Julio y, de modo directo, en una muy interesante carta suya a Anastasio que éste lee a Bertha ya hacia el final de la novela.

El ritmo, mantenido a lo largo de toda la obra, se caracteriza por el tempo lento inalterable con que están narrados los acontecimientos a través de las distintas voces, nada o muy poco diferenciadas, que se entrecruzan, con aplazamiento de los sucesivos desenlaces, del final de cada anécdota. (La misma Bertha protesta varias veces, en tanto que oyente, de estos reiterados aplazamientos, “como si empezara a estar cansada —comenta el narrador innominado— de enterarse siempre sólo a medias y poco a poco de las cosas”.) Éste puede ser un reproche que hagan también al novelista algunos de sus lectores: este reiterado aplazamiento, como si la corriente de un río, en lugar de correr hacia su desembocadura por el camino más corto, fuera detenida en represas y se remansara en amplias vegas, se retorciera en meandros o se ramificara en esteros. Pero ahí puede encontrar el lector otra tensión narrativa, en la línea de esas vegas y meandros de la prosa, en la riqueza y anchura de esos esteros poéticos, llevado por la corriente indesmayable del estilo y el buen pulso del narrador.

¿Y cómo hablan estos personajes? Pues más o menos, ya lo hemos apuntado, con el mismo tono y en el mismo lenguaje todos ellos, tanto los que vienen de la ciudad e incluso del extranjero como los que han pasado toda la vida en el pueblo. Entre un registro lingüístico hablado y otro decididamente literario, el autor ha optado por ciertos mínimos toques coloquiales sin verismos ni costumbrismos, pero dentro de la densidad y el cuidado de un estilo. No me parece pertinente el reproche contenido en ciertas páginas que andan por Internet de que los personajes de este escritor no hablen como habla la gente. ¿Por qué iban a hacerlo, si no son gente de carne y hueso sino personajes literarios? ¿O es que alguien cree que los personajes de Shakespeare hablan como hablaban los ingleses de su tiempo? Y, por lo menos, hay que agradecerle al autor que lo hagan con profundidad y sin pedantería. Como Cernuda, según Octavio Paz, y salvadas las distancias entre verso y prosa, González Sainz no pretende escribir como se habla, sino que utiliza el lenguaje conversacional, no obstante alguna disonancia, como “materia prima de la transmutación poética”, o sea, de su propio estilo.

Para terminar diré que, si en una auténtica novela hay siempre una historia, una forma y una visión del mundo, en ésta la forma está (como debe ser para mi gusto) al servicio de esa historia que expresa esa visión del mundo, y tengo para mí que lo más importante en ella es la visión del mundo que se desprende de esa historia. El estilo, el lenguaje, la estructura aspiran a ser valiosos, como la espada del capitán machadiano, “por la mano viril” que se sirve de ellos, “no por el docto oficio del forjador” y engarzador de palabras; y en eso está su grandeza y su servidumbre, en eso precisamente reside su poderío lingüístico y poético. Mientras su visión del mundo se nos ofrece a la pálida luz del desengaño, en el crepúsculo de todas las utopías.